

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XXXIV. Jahrg.

ST. FRANCIS, WIS., JANUAR 15, 1907.

No. 1

Die Musikbeilage zu No. 1 kann erst in No. 2 der "Caecilia" beigelegt werden. J. S.

An die Leser der Cäcilia.

Die „Review of Church Music“ musste nach Vollendung des zweiten Jahrganges ihr Erscheinen einstellen — wegen ungenügender Abonnentenzahl; nach den Erfahrungen, die ich vor 20 Jahren mit dem „Echo“ gemacht, hatte ich von Anfang an für die Existenz der „Review of Church Music“ meine Befürchtungen.—Die „Cäcilia“, die sich besserer Unterstützung erfreut, wird von nun an regelmässig deutschen und englischen Lesestoff bringen und auch in den Musikbeilagen allen billigen Erwartungen zu entsprechen suchen. Ich bitte hiermit die Abonnenten, ihren Abonnementsbetrag bald einzusenden, sowie durch Artikel, Berichte, Mittheilungen etc. dazu beizutragen, die Monatsschrift interessant und nützlich zu machen und dadurch den Leserkreis zu erweitern.

J. Singenberger.

Die Vorbereitung auf den Gottesdienst

von Seite der Chorregenten und Organisten ist so ein gewisses Etwas, an das dieselben leider oft zu spät, oft gar nicht denken.

Ist sie denn so wichtig? Gewiss! Erinnere man sich nur was für ein Wirrwarr auf einem Kirchenchor entsteht, wenn beim Beginn des Hochamtes die Partitur vermisst wird, wenn man nach dem Credo noch nicht weiss wie das zutreffende Offertorium heisst, ob man es mehrstimmig, choraler oder — gar nicht singen wolle. Vor lauter Suchen nach dem ersteren kommt es nicht selten zu letzterem.

Der Zuhörer kann es gewöhnlich daran erkennen, dass auf der Orgel unterdessen immer der nämliche Accord, oder gar nur ein einziger Ton im Pedal ausgehalten wird; im günstigsten Falle hört man vier mal nacheinander jene wolbekannte Cadenz (I IV I V I) bis endlich ein schroffer Ueber-

gang zum längst erwarteten Offertoriumsgesang uns denselben (aber oft wie!) zu Gehör bringt. Denke man ferner nach, woran es oft fehlt, wenn Aufführungen misslingen! Woran, als an der Vorbereitung des Chordirigenten oder der Sänger? —

Wie ist nun aber der Gottesdienst vorzubereiten? „Durch Proben!“ heisst's. Gut! aber das genügt nicht. Das Erste ist, dass der Chorregent fleissig den Kalender zur Hand nehme, dass er somit jederzeit wisse, auf was er sich speciell einzurichten habe. Wie oft kommt's vor, dass ein Chorregent am Vorabend eines Festes noch nicht einmal weiss, welches Offertorium für morgen liturgisch sei?

Schauet man sich frühe genug um und man wird ohne allzugrosse Mühe statt einer beliebigen, zum Feste oft ganz unpassenden Motette das lit. Graduale und Offertorium singen können. Gar nicht selten wird es von den Chorleitern versäumt, sich mit der hochw. Pfarrgeistlichkeit über die Zahl und die Art der in nächster Zeit vorkommenden Funktionen zu besprechen und die Folge davon ist, dass bei seltenen gottesdienstlichen Verrichtungen, wie z. B. in der Charwoche, bei der Fronleichnams-Procession und hauptsächlich in den Vespern eine allgemeine Verwirrung herrscht. Der Chordirektor weiss nicht mehr was zu thun ist und was er thut. Würde zu rechter Zeit zwischen dem hochw. Herrn Pfarrer und der Gesangsdirektion darüber verhandelt, würde die letztere über solches und einschlägiges ein Tagebuch führen, so wüsste er in den kommenden Jahren ganz bestimmt was er zu thun hätte. Wäre es aber (wie's noch fast überall der Fall ist) bei liturgisch unvollkommenen Gottesdiensten thunlich und möglich „dies oder das“ zu verbessern, so dürfte eine solche Besprechung auch in reformatorischer Hinsicht geeignet sein Gutes zu pflanzen, den Geist der Kirche zu verbreiten und ihre Gesetze pünktlicher zu beobachten.

Zur richtigen Vorbereitung gehört entschieden auch eine gute Auswahl der aufzuführenden Piecen. In neuerer Zeit ist gottlob unser kirchenmusikalischer Markt um

viele gute, liturgische Nummern bereichert worden, so dass uns in Messen, Gradualien, Offertorien, Hymnen und Psalmcompositio-nen eine ziemlich reichliche Auswahl zu Ge-bole steht. Lasse dir, von dem du brauchst, zur Einsicht kommen, berücksichtige die Kräfte, rechne mit der Zeit, überhaupt mit allen Verhältnissen in denen du lebst und dann erst: wähle! In diesem Falle wirst du dich nach der Aufführung nicht ent-schuldigen müssen: Die Zeit war zu kurz, das Stück war halt schwer etc. —

Was ist nun zu thun? „Jetzt werden fleissig Gesangsproben gehalten“ wird man sagen. Noch nicht! In den Uebungen müs-sen die Sänger ihre Sache studiren, vorher aber soll unbedingt ihr Vorsteher, ihr Leiter dieselbe los haben. Dazu genügt es aber nicht, die Partitur nothdürftig spielen zu können. Der Dirigent lese erst neu einzu-übende Texte durch, suche sie zu über-setzen oder sie vom Herrn Pfarrer über-setzen zu lassen und denke über den Inhalt des Textes nach. So wird er schon bedeutend auf einen naturgemässen, richtigen Vortrag des betreffenden Stückes hingelei-tet werden, die Komposition wird ihm klarer erscheinen, er wird mehr Ausdruck und Leben in dieselbe bringen, er wird sie gei-stig erfassen. Nach dieser Meditation gehe man an's Studium der Komposition am Kla-vier selbst, spiele nicht blos die Noten, son-dern denke sich den Text dazu, singe ver-schiedene Stimmen nach einander durch und ergänze mangelnde Athmungszeichen. — Ein Architekt wird nach Einsicht der Baupläne das fertige Gebäude in seinen Einzelheiten im Geiste vor sich steh-en-schen: so soll dem Dirigenten bei dem Durchlesen der Partitur ein vollkommenes, ideales Bild des aufzuführenden Musikstü-ckes vorschweben, dann kann's gelingen. —

Auf die Proben sorge der Leiter dersel-ben für die nötige Abwechslung; er notire sich vorher das Durchzunehmende, auf dass ihm nicht begegne was Andern schon pas-sirt, nämlich, dass wegen Mangel an Stoff, wegen Fehlen der Stimmen etc., die Probe gestört oder gar aufgehoben werde, und es ihm erst nach derselben einfalle, wie viel noch zu thun gewesen wäre.

Ist es nicht möglich, die Proben mit Ge-bet zu eröffnen und zu schliessen, so unter-lasse es doch der Dirigent nicht, wenigstens eine kurze Anrufung des hl. Geistes still für sich zu machen. Es nützt sicherlich. In den Proben selbst vergesse man ob dem rein technischen Einüben die geistige Auffassung, puncto Textverständniss, Rythmik und Dynamik nicht. Der Text in erster, die Melodie in zweiter Linie geben uns die be-

sten Anweisungen für richtiges Tempo und natürliche, entsprechende Dynamik. —

Der geehrte Herr Direktor muss sich auch des Transportes der Musikalien vom Probe-lokal zur Kirche annehmen, in vielen Fäl-len sogar selbst Packträgerdienste zur Ehre Gottes leisten, wenn Alles in der Ordnung gehlen soll. Hierher gehört auch das Auf-schlagen der Bücher, Stimmenauflegen etc.

Aber auch die Organisten haben sich auf die Ausübung ihres Amtes gut zu prä-pariren. Wie oft fehlt es an der Einübung schwieriger Stellen, wie oft könnte eine un-gleich grössere Wirkung erzielt werden, wenn eine passende Registrirung ausge-sucht und zur Geltung gebracht würde! Der Organist hat auch an der Begleitung des Gregr. Chorales ein schwieriges Feld; er soll sich auf jede Funktion mit den betref-fenden Gesängen vertraut machen und für eine einheitliche Transposition derselben un-ter sich (besonders des Grad. mit Tractus oder Alleluja) und in Verbindung mit den übrigen Messtheilen besorgt sein. Unge-übtere Organisten dürfen zudem nicht un-terlassen sich auf den Gottesdienst jeweilen nach Tonart, Takt und Charakter passende Prä- und Postludien auszusuchen, um mit ihrem oft armselig-musikalischen Geistes-produkte nicht Jahr aus und ein die Zu-hörer belästigen zu müssen.

Endlich zum Schlusse noch ein Wort an Alle: an die Dirigenten, Organisten, Sän-ger, Musikanten etc. Alle möchte ich bit-ten, sich unmittelbar vor Lösung ihrer hohen Aufga durch Erweckung einer „Guten Meinu...“ auf dieselbe vorzuberei-ten, um ihre Bemühungen durch Aufopfer-ung derselben an den Allerhöchsten auch für die Ewigkeit nutzbringend zu machen. Ich könnte Chordirektoren nennen, die jedesmal beim Betreten des Gesangschores erst einige Minuten niederknieen, den aller-höchsten Herrn des Hauses zu begrüssen und mit ihm zu verkehren bevor sie sich auf die Orgelbank setzen. Das haben die Sänger auch bald gemerkt und — nachge-macht.

Gewiss sind diese Leute dann im rechten Geiste auf ihr Werk vorbereitet und sam-meln sich mehr Verdienste als Solche, die einfach kommen, hinstehen und vielleicht drei mal besser singen als Erstere.

Vergessen wir das Sprüchwort nicht: Gut begonnen — halb gewonnen! S

Das Te-Deum.

(Fortsetzung.)

Aus einem Briefe des Bischofs Cyprian von Toulon an den Bischof Maximus von Genf

(um 525) erhellt, dass das *Te Deum* in Toulon damals täglich schon gebetet wurde. Im römischen Offizium findet es sich spätestens seit Papst Gregor dem Grossen (590-604). Be- reits aus dem 8. Jahrhundert haben wir eine altdutsche Uebersetzung.

2. Nach dieser Darlegung über Ursprung und Verfasser des *Te Deum* wollen wir auf dessen Inhalt eintreten. Wir glauben hierbei am besten zu verfahren, wenn wir Vers um Vers in lateinischer und deutscher Sprache mit jeweiligen kurzen Erläuterungen[†]) geben und erst nachher die Einteilung und die Grundgedanken feststellen.

1. Te Deum laudamus,
te Dominum confitemur.
Dich preisen wir als Gott,
dich bekennen wir als den Herrn.

Dieser erste Vers bezieht sich auf Gott, den Herrn, und gibt somit gewissermassen das Thema des Liedes, den Grundton des Gesanges an. Wenn wir das *Te Deum* als bei der Taufe des hl. Augustinus entstanden denken, so ist das „preisen wir“ als Ausruf des dank- erfüllten Herzens zu betrachten. Es ist über- haupt fromme Gewohnheit, bei Empfang grosser Gnaden und Wohlthaten unsern Dank in einem Lobpreis Gottes zum Ausdruck zu bringen. Man denke an die ersten Worte der Gottesmutter bei Elisabeth: „*Magnificat*, Hoch preiset meine Seele den Herrn“, und an die Worte des Zacharias nach der Beschnei- dung des Johannes: „*Benedictus*, Gelesen sei der Herr, der Gott Israels!“ Mit „bekennen“ ist nicht das Bekenntniß des Gottesglau- bens im gewöhnlichen Sinne gemeint, sondern die Unterwürfigkeit des Menschen unter Gott, der, nach seinem Verhüllniss zur Menschheit, seiner Herrschaft über sie, „Herr“ genannt ist.

2. Te aeternum Patrem
omnis terra veneratur.
Dich, den ewigen Vater,
verehrt die ganze Erde.

Unter „Vater“ ist wohl nicht die erste Person in der Gottheit, sondern der Einige Gott in seiner väterlichen Liebe und Für- sorge zu verstehen. Dieser Gott ist *aeternus*, ewig, ohne Anfang und ohne Ende. Das „die ganze Erde“ schliesst in sich nicht nur den Menschen, sondern alle sichtbaren Geschöpfe; denn auch diese verehren, verherrlichen in ge- wissem Sinne den Allerhöchsten.

3. Tibi omnes Angeli,
tibi cœli et universæ potestates.
Dir (rufen zu) alle Engel,
dir die Himmel und alle Mächte.

[†]) Wir folgen vorzugsweise den Analysen Bone's und Kayser's.

Auch der Himmel tut sich auf, und es stim- men in das Lob des ewigen Gottes ein die „Engel“, jene, die als Boten Gottes an die Menschen wirken, die „Himmel“, das heisst die Geister, durch welche Gott die Vorgänge in Luft und Sternenhimmel leitet, und die „Mächte“, von welcher Engelklasse es beson- ders heisst, dass sie gegen die bösen Geister kämpfen.

4. Tibi Cherubim et Seraphim
incessabili voce proclamat:
Dir rufen zu die Cherubim und Seraphim
mit unablässigem Lobgesang:

Von den neun Engelchören sind die Cheru- bim und Seraphim die höchsten; erstern wird die tiefste Erkenntniß, letztern die glühendste Liebe vorgeschrieben. Sie sind immerfort bei dem Herrn und versehen den unmittelbaren Dienst der göttlichen Majestät. Das „*proclamat*“ bedeutet nicht ein gewöhnliches, sondern ein sehr starkes, gleichsam übertönen- des Rufen, also eine bis zum höchsten Grade ge- steigerte Begeisterung der Himmelsbewohner.

5. u. 6. Sanctus, sanctus, sanctus
Dominus Deus Sabaoth!
Pleni sunt celi et terra
majestatis gloriae tuae.
Heilig, heilig, heilig
bist du Herr, Gott Sabaoth!
Erfüllt sind Himmel und Erde
von der Herrlichkeit deiner Majestät.

„*Sabaoth*“ = der himmlischen Heerscharen, „Himmel und Erde“ = das Weltall, das Uni- versum.

Den Worten „*Sanctus . . .*“ begegnen wir beim Propheten Isaias (6, 1-3): „Ich sah den Herrn sitzen auf einem hohen und er- habenen Throne. Seraphim standen bei ihm, und es rief einer dem andern zu: Heilig, hei- lig, heilig, ist der Herr, der Gott der Heer- scharen; die ganze Erde ist voll seiner Herr- lichkeit.“ Auch in der „Offenbarung“ des hl. Johannes (4, 8) kommt dieses Dreimalheilig vor. Gott ist unendlich herrlich in sich, vor allem durch seine Heiligkeit und durch seine Erhabenheit selbst über alle Himmelsbewohner. Und in dem „Werk seiner Hände“, im Himmel und Erde, offenbart sich seine Schön- heit, Allmacht, Weisheit, Güte — die „Herr- lichkeit seiner Majestät“.

7. 10. Te gloriosus Apostolorum chorus,
Te Prophetarum laudabilis numerus,
Te Martyrum candidatus laudat exercitus;
Te per orbem terrarum sancta confitetur
Ecclesia.

Dich preist der Apostel glorreicher Chor,
Dich der Propheten lobeswürdige Schar,
Dich der Martyrer weissgekleidetes Heer;
Dich bekennst auf dem ganzen Erdkreis die
heilige Kirche.

Nachdem wir dem Einigen, heiligen, un- endlichen Gott unsere Huldigung dargebracht

haben, wird nun von uns Gott der Dreifaltige bekannt und gepriesen. Als Hauptzeugen für diese hohe Wahrheit unseres heiligen Glaubens werden aufgeführt: die Apostel, die Propheten, die Martyrer. Die Apostel werden recht passend „Chor“ genannt, worunter man nach altklassischem Sprachgebrauch eine um einen Führer gescharte Menge zu verstehen hat. Dieser Chor wird „glorreicher“ genannt, während nachher die Zahl der Propheten als „lobeswürdig“ bezeichnet ist. Das „glorreicher“ hat gegenüber dem „lobeswürdig“ gesteigerte Bedeutung. Mit Recht ist es den Aposteln beigelegt; denn sie haben vor den Propheten den Vorrang. Auch die christliche Kunst deutet dies an, indem sie den Aposteln den Heilgenschein (*gloria*) giebt, nicht aber den Propheten. Die Apostel stehen an erster Stelle, weil sie die Offenbarung über den Dreifaltigen unmittelbar von Jesus vernommen und sie dann in alle Welt hinausgetragen haben. — Nach den Aposteln sind die Propheten genannt, welche nicht wie die Apostel aus unmittelbarem Hören und Sehen, sondern vorschauend Zeugnis abgelegt haben. Es ist eine „Schar“, eine grosse Zahl, wobei nicht nur an die vier grossen und zwölf kleinen Propheten zu denken ist, sondern an die Propheten überhaupt, deren ja viele waren. — Hierauf werden die Martyrer genannt, weil diese für ihren Glauben an den Dreifaltigen durch ihren Tod kräftiges Zeugniß ablegten. Bezeichnend heißt es von den Martyrern, sie seien ein „exercitus“, ein „Heer“; denn sie haben einen blutigen Kampf siegreich bestanden und bilden eine Heerschar, die nach vielen Millionen zählt. Die Martyrer werden als „Weissgekleidet“ bezeichnet, während doch die Farbe des Martyriums die rote, die weisse aber die der Bekenner ist. Es lässt sich das also erklären: In den ersten christlichen Jahrhunderten wurden nur die Martyrer als Heilige verehrt, wie denn auch in unserm Hymnus keine auf die Bekenner bezügliche Stelle sich findet. Die ertszen Bekenner, die als Heilige verehrt wurden, gegen Ende des 5. Jahrhunderts, waren Martin von Tours und Papst Sylvester. Nach der „Offenbarung“ des hl. Johannes aber ist die Farbe der Heiligen im Himmel die weisse. „Und ich sah eine grosse Schar, die niemand zählen konnte, aus allen Völkern und Stämmen und Nationen und Zungen; sie standen vor dem Throne und vor dem Lamme, angetan mit weissen Kleidern und mit Palmen in ihren Händen“ (Off. 7, 9). „Einer der Ältesten sprach zu mir: Diese, welche angetan sind mit weissen Kleidern, wer sind sie? Und woher sind sie gekommen? . . . Das sind die, welche aus grosser Drängsal gekommen sind“ (Off. 7, 13, 14).

(Fortsetzung folgt.)

On our so called “merry” Church Music.

If we may believe the sometimes lengthy reports of secular and not infrequently of Catholic papers, on the music that is performed in our Catholic churches, we can only say its state is a deplorable one, indeed.

One of the greatest obstacles in the way to every reform, we find in the erroneous notion that Catholic Church music, in contradistinction to that of Protestant churches, is to be “merry.”

Now according to this view plain chant and the Palestrina style must necessarily be excluded, serious and approved instrumental works and songs in the vernacular, are to be eschewed as much as possible, and what remains will be the dregs, trivial and frivolous alike, mocking at every ecclesiastical law and scorned by all educated musicians. That such music is styled “merry” is certainly no unmistakable sign of our times and country, in face of which the words of Holy Father, Pius IX.: “Give the words again their proper meaning,” are fully justified.

Of course, it would sound very strange if we were to say true Church music is to be “voluptuous and vulgar”; hence the use of the harmless word “merry” serves its purpose.

Nevertheless, we shall retain the term in the qualified sense as given above.

This is not the place to particularize, but one thing we venture to maintain, no musical society, or institute of any note in our large cities and towns, would dare to reproduce before an intelligent audience, pieces huddled together as they may be found in our Catholic Harps, *Memorares, Cantus Divinus, et id omne genus*.

From this we conclude what is too bad for the concert room, can by no means be fit for the Church, where on the contrary the maxim obtains: “What is here best is only good enough.” The common objection that deep and thoughtful music is unfit for the uneducated, is wholly unfounded.

The primary object of all Church music is the glorification of God and must consequently be grand and sublime as its object.

The edification of the people is only of a secondary consideration, and here prudence will dictate that elaborate compositions of a contrapuntal character would be out of place, with the uneducated.

But there is no inconsiderable number of compositions of all styles, full of religious pathos and depth of thought, that are rejected, because they are not noisy and striking enough, too little appreciated, in short they lack sensuality.

And that is the true issue of all controversies about Church music, no matter how or by whomsoever it may be palliated. Yet bad taste can in nowise be a criterion, the least, for matters bear on the Church; for *art* in the service of the

Church aims at raising the sensual man to itself, it is never allowed to step down to him.

We will refer to a cognate art illustrative of this truth.

Put before a peasant a reputed oil-painting or rare lithograph and an oleograph of dazzling colors, you may be almost sure he would select the latter.

But why is his taste not consulted when pictures or statuary are purchased for the church? and, why make an exception in regard to Church music?

The noisiest opponents to serious Church music, as experience teaches, are not to be found among the simple-minded people—they are merely put forward as a pretext—but among the half-educated *dilettanti* who seek in the church a musical treat, or expect such music they are accustomed to, or like to practice, at home.

But from well-known reasons our churches and their interior decorations, etc., are totally different from our dwelling-houses, the same reasons will obtain relative to Church music; it must point toward heaven like the pointed arches and not towards the earth.

"Merry" Church music is nowhere more luxuriant than in Italy and Austria, and nowhere are Catholic instincts so much debased as in these two countries, as all the world knows. This singular coincidence is certainly a grave matter for reflection.

History tells us of a certain Timotheos of Milet (born 447 before Christ), highly honored throughout the rest of Greece, that he was disgracefully banished from Sparta, because he dared to make use of chromatic and enharmonic notes in his songs.

Now even these pagans knew and dreaded the baneful influence of voluptuous music, so long as over two thousand years ago, and today and for generations, before and after that gospel preaching self-abnegation and the subjugation of our wild passions, music may be heard whose sensuality is wholly unrestrained.

By the above we do not mean to say Church music should altogether be of a somber devote-like character, and not promotive of joyful elevation of mind. But the joy as expressed by the Gregorian chant in the *Te Deum*, in the well-known *Paschal Alleluja*, in the old German "Hail, Mary!" in the Gloria of *Palestrina's Missa Papae Marcelli* and in numberless works of composers of the old and new school, is totally different from what "merry" Church music would be apt to offer.

We are far from speaking disparagingly of any one; for we do not combat individuals but false principles, and shall continue to do so, because we are of opinion that a change for the better will be brought about so soon as deep rooted and wide spread prejudices are known as such, which God may soon grant!

C. R.

Choir Singing.

(By a Religious in one of our Teaching Communities of Sisters, after Two Years of Choir Practice.)

That the choir-singer is directly engaged in the service of the Lord is a consideration of sufficient strength and importance to impel her to make every sacrifice and exert herself to the utmost in order to render this service as perfect as possible. Besides, the individual member of the choir is greatly benefited in soul, mind and body by the practice that is requisite. It is hardly claiming too much to assert that the half hour daily devoted to this exercise combines more useful lessons for the future religious than any other part of the day's routine.

"*Vide, ut quod ore cantas, corde credas, et quod corde credas, operibus comprobes!*" This admonition "*de modo utendi Graduali*," greets the singer upon her introduction to the choral books; and at once she is taught to enter seriously and earnestly into the meaning and significance of the divine liturgy. She must learn "*sentire cum ecclesia*,"—to feel with the Church. The sentiments of our holy Mother, the Church, as expressed in the ecclesiastical chant, "must, as it were, come from the very heart of the Church, pass through the heart and mouth of the chanter, and, passing into the hearts of all, enkindle in them the fire of a uniform love" (Amberger).

There can be no doubt that an honest effort on the part of the singer to comply with the obligations here expressed will have a solid and lasting effect upon her character. Though the practice may not be a success as far as the mere singing is concerned,—though, whether from want of time for sufficient practice, or an unexpected change of singers, or any of a dozen possible reasons, the choir give satisfaction neither to the directress nor the audience, the time has not been lost nor wasted, and in after years the members will be heartily grateful for every moment spent in the singing-class.

In a resumé of the benefits conferred by this practice, the training in discipline may not be overlooked. The "*Magister Choralis*" expressly says that the chorister must obey implicitly every hint, word, wish and direction of the choir-master, even when they may be in opposition to his own better judgment. As a matter of fact, these directions may never be contrary to her good judgment, and yet alertness, quick perception and promptness are required in order to be always obedient, and this training ought to be of incalculable benefit to the phlegmatic, careless and easy-going character. Hearty interest in the work is expected from every member, and the motto of the choir:

"Quantum potes, tantum aude,
Quis major omni laude
Nec laudare sufficiis," (Sequence "*Lauda Sion.*")

is intended to urge on the shy and timid. On the other hand, those that might be inclined to be more forward and independent are restrained by the wise directress, who calls attention to the necessity of preserving uniformity in regard to pronunciation and general control of the voice.

Not only is this practice capable of improving the general character, but it enriches the memory, sharpens the powers of observation, cultivates the taste and broadens the mind. One who has been privileged to remain in the choir during a complete ecclesiastical year has acquired, without perceptible effort, an intimate knowledge of the liturgy; she has memorized, half unconsciously, the Ordinary of the Mass, parts of the Proper, the five sequences, or at least the most beautiful portions of them,—antiphons like the "Puer natus est" of Christmas, the "Haec Dies" of Easter, and "O sacrum convivium" of Corpus Christi. Sublime hymns like the "Adoro te" of St. Thomas, and "Jesu, dulcis memoria" have been indelibly stamped on her memory; besides she has learned antiphons and psalms from the Vesper Service, and a great many hymns in the vernacular.

The energetic choir-mistress is not content with merely having the class chant the Gregorian correctly; they are obliged to study each composition earnestly. For example, the lesson is on the Introit for the feast of the Holy Name of Jesus:

In nomine Jesu omne genu flectatur, coelestium, terrestrium, et infernorum; etc.

(In the name of Jesus let every knee bow, of those that are in heaven, on earth, and under the earth, etc.)

The translation is required, and the choir is led to appreciate the admirable adaptness of melody to words. Before Sunday the singers have memorized this beautiful Introit, and they understand, as they never understood before, the reverence due to the Holy Name, their love and devotion for it has greatly increased, and this love and respect will undoubtedly communicate itself to their future pupils. Another example of a chant that produces a deep impression upon the hearts and minds of the chanters is the offertory:

Recordare Virgo Mater Dei, dum steteris in conspectu Domini, ut loquaris pro nobis bona: et ut avertas indignationem suam a nobis.

(Remember, O Virgin Mother of God, when standing in the sight of the Lord, to speak good things for us: that He may turn away His anger from us.)

The singer who enters into the deep significance of this prayer has learned more concerning the power, love and goodness of our Blessed Lady than the most learned and eloquent sermon could have taught her. With richer gems than these no memory could be filled. This store of sacred liturgy, so easily acquired, will not fail to have its effect on the intellect of one who is really awake to the golden opportunities offered her.

To those uninitiated into the mysteries of the art, choir-singing may not seem to require keen powers of observation, but the tyro soon learns that one must "keep awake," as the directress says, and very wide awake. To learn to use the Gradual, owing to its peculiar notation, is itself no slight work, and for many it requires weeks of constant practice. The mechanism of the music—time, rhythm, accent, etc., must receive careful attention, marks of expression must be observed, pronunciation must be distinct—then, finally, and most decidedly, the meaning of the text must never for an instant be forgotten, yet all this must be done simultaneously and with uniformity.

The daily choir-practice ought to improve the musical judgment and cultivate the taste of a singer who is attentive to the direction and inspiration of an ardent and enthusiastic lover of the sacred chant. Examples of excellent church music are studied, their difficulties are explained, their beauties pointed out; they are compared with inferior compositions, and the chorister is taught to appreciate and love what is truly according to the spirit of the Church.

We are already satisfied that the practice necessary for the choir is conducive to the good of mind and heart, but we also believe that it can improve the general health. The singers are taught that good tones can only be produced when the body is in the proper position. This means stand erect, heads up, chest expanded, and breathe deeply. It may be urged that this can be done to greater advantage on the campus, but herein lies the benefit of the singing: an elaborate passage in the choral presents itself and the lungs are completely emptied; the carbon dioxide which probably would have remained in the lung cells during the lively gymnastics is all driven out in the singing-class, so that the weaker cells in the lower region of the lung tissue are completely invigorated by a supply of pure air.

Finally, the timbre of the natural speaking voice is greatly improved, and the future teacher acquires a habit of clear and distinct enunciation, which is so essential to the work of her vocation. We all like to hear read one who articulates well. We do not realize where our own failure lies, until our attention is frequently called to the fact that we say "heavun" for "heaven," "anjet" for "and yet," "virgun" for "virgin," etc.

It would be going too far to insist that every individual member of the choir experiences the effects in soul, mind and body we have here enumerated; nevertheless, no one can remain in the choir for even a few short months without deriving great and lasting benefit from the advantages offered her, and feeling a real growth and improvement in her moral, mental and physical being.

TO THE EDITOR OF THE "CAECILIA."

Sir:—Ever since the publication in Parisian papers of Dom Pothier's letter to Charles Marie Widor, organist of St. Sulpice, and the subsequent Decrees of the Sacred Congregation of Rites, condemning those rhythmic Vatican chant editions of Solesmes in which the traditional chant notation was altered to admit of the rhythmic signs of Dom Mocquereau, the controversy on the subject of rhythmic signs, both in this country and abroad, has been both heated and prolonged.

When, however, a correspondent of the *Pittsburg Observer* and the *Catholic Fortnightly Review* based his attack on the Benedictine method of chant *rhythm* upon Dom Pothier's letter and the Decrees of the S. C. of Rites, and interpreted them in a fashion quite out of keeping with their import, the present writer ventured to suggest that, as a matter of fact, the question involved was not at all one of *rhythm* but merely one of rhythmic *signs*, and that Dom Pothier would be the last to condemn that form of rhythm of which he himself is one of the most illustrious champions.

After subsequently being accused of bad faith and a mind unfair, I sent a letter to the chairman of the Pontifical Chant Commission, Dom Joseph Pothier, under date of October 11th, of which the following is a translation:

TO THE RT. REV. AND ILLUSTRIOS DOM JOSEPH
POTHIER, President Pontifical Commission, Rome.
RT. REV. AND ILLUSTRIOS SIR:—

Your letter of January 16th of the current year to M. Charles Marie Widor and also the Decree of the Sacred Congregation of Rites of February 14th, also of this year, are being interpreted in this country as an official condemnation of the SOLESMES FORM OF CHANT RYTHM.

I humbly ask your Lordship if such an interpretation can be considered genuine and correct.

The favor of a reply to the above will be gratefully appreciated.

I have the honor to sign myself

Your obedient servant,

CASPAR P. KOCH.

On January 7, 1907, the following was received from Dom Pothier's secretary (the italics are the Rev. Secretary's own):

SANT' ANSELMO, ROMA, a 20 dec. 1906.
MONSIEUR CASP. P. KOCH, Carnegie Hall, Allegheny, Pa.

Monsieur:

Le Révérendissime P. D. Pothier, fort occupé, et peu désireux d'entrer dans la polémique faite autour des Décrets pontificaux et de l'édition vaticane, me charge de vous donner la brève réponse que vous désirez.

La S. C. des Rites s'est montrée, dans ses décrets, soucieuse de maintenir l'intégrité de la notation traditionnelle, restaurée dans l'édition vaticane.

Certains signes inventés par D. Mocquereau (de Solesmes) ont été introduits dans la notation, de manière à en altérer l'intégrité: ces signes (épismes) ont été visés et condamnés par le Décret du 14 février.

Ces épismes n'ont du reste aucun fondement dans la tradition, et sont le fruit d'une théorie toute particulière.

Il faut dire d'autre part que si certaines autres thé comme celles des mensuralistes Dechevreus au Houdard risquent de s'exprimer dans la notation traditionnelle, elles donneraient lieu naturellement à des alterations beaucoup plus graves et condamnables.

In résumé, le Décrets ont visé le éditions rythmiques (avec épismes) de Solesmes, mais ils n'ont visé en aucune manière la méthode rythmique bénédictine, telle qu'elle est pratiquée déjà en beaucoup d'église et de monastères, et même à Solesmes, avec quelques nuances (méthode dite du rythme oratoire).

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mon religieux dévouement.

D. LUCIEN DAVID,
Pr. O. S. B.

Seer. part. du Rdm. D. P.

* * *

(Translation.)

Sir:

The Rt. Rev. P. Dom Pothier, much occupied, and not desiring to enter into the polemic created about the pontifical Decrees and the Vatican edition, has charged me to give you the brief reply which you desire.

The S. C. of Rites has shown itself, in its decrees, solicitous to maintain the integrity of the traditional notation restored in the Vatican edition.

Certain signs invented by Dom Mocquereau (of Solesmes) have been introduced into the notation in a manner as to alter its integrity: these signs (epismes) have been examined by the Decree of February 14.

The epismes are not based upon any traditional foundation and are the result of a wholly particular theory.

It must be said on the other hand that, if certain other theories, as, for instance, those of the mensuralists Dechevreus and Houdard, would dare to express themselves in the traditional notation, they would naturally open the way to alterations far more grave and condemnable.

To sum up, the Decrees aimed at the rhythmic editions (with epismes) of Solesmes, but they did not aim at the Benedictine method of rhythm, such as is practiced in a great many churches and monasteries and even at Solesmes, with slight shadings (method called the oratorical rhythm).

Agree to accept, Sir, the expression of my religious devotedness.

DOM LUCIEN DAVID,
Priest of the Order of St. Benedict.
Private Sec. to the Rt. Rev. Dom Pothier.

This authentic declaration should, once for all, put to rest the contention that, as the correspondent of *The Observer* puts it, "Dom Pothier's letter, especially when read in connection with the Decree of February 14, and Archbishop Panici's communication to Bialis, Lecoffre, Lethielleux et Cie., shows conclusively to anyone in good faith that the Sacred Congregation of Rites has forbidden these signs to be added to the chants contained in the Vatican Kyriale on account of the rhythm they represent" (italics ours)!

Respectfully yours,

CASPAR P. KOCH.
Allegheny, Pa., Jan. 12, 1907.

Kurze Geschichte der Kirchenmusik.
(Fortsetzung)

Ausser diesen Worten, wenn wir nun auf die Bestimmungen des Concils von T r i e n t eingehender Rücksicht nehmen, findet sich anlangend die p o l y p h o n e Musik keine Bestimmung im Tridentinum, wenn man nicht etwa auch die Worte aus der *sessio 24 c. 12*, die ich später bringen werde, hieher ziehen wollte, was dem Contexte nach nicht leicht thunlich ist.

Aber eines anderen Umstandes, welcher wenigstens seit Baini's Palestrinabiographie allgemein angenommen wird und der im Tridentinum seinen Anlass hatte, müssen wir hier Erwähnung thun. Pius IV. setzte (laut Baini's Erzählung) im Jahre 1564 eine Commission von acht Cardinälen ein, worunter auch der hl. C a r l B o r r o m ä u s war. Diese Commission sollte unter Andern ganz besonders untersuchen, ob die volle Verständlichkeit des liturgischen Textes, auf welche mit Recht das Hauptgewicht gelegt wurde, bei der polyphonen Behandlung sich erzielen lasse; wenn dies nicht möglich wäre, dann sollte zunächst für die päpstliche Kapelle der polyphonen Gesang ganz abgeschafft werden. Die Commission, welche sich durch Mitglieder der päpstlichen Kapelle verstärkt hatte, stellte nun gegenüber den eingerissenen Missbräuchen die kirchlichen Forderungen fest, und bestimmte insbesondere: der kirchliche Text müsse unvermengt bleiben; derselbe dürfe nur liturgischen Büchern entnommen werden; der Gebrauch profaner Texte sei also unzulässlich; ferner sei bei Behandlung der Stimmen, wie ich schon erwähnte, auf die Vernehmbarkeit der hl. Worte besonderes Rücksicht zu nehmen. In diese Commission war auch der Kapellmeister A n i m u c c i a gewählt; er bekam den Auftrag, eine Anzahl Compositio-nen (bestehend in 14 Hymnen, 4 Motetten und 3 Messen) für die päpstliche Kapelle zu schreiben, die diesen Bestimmungen der Commission entsprächen. Besonders aber war es P a l e s t r i n a vorbehalten, in einer für alle Zeiten mustergültigen Weise zu zeigen, dass die polyphone Musik mit diesen kirchlichen liturgischen Forderungen in Einklang gebracht werden könne. Er ward von der Commission auserwählt, eine Messe zu componieren, die den Ansprüchen des Concils und der Commission genüge. Mit grosstem Eifer ging P a l e s t r i n a an's Werk, und bald konnte er statt der bestellten Einen Messe drei sechs-stimmige Messen vorlegen. Eine dieser drei Messen ist die sogenannte *Missa Papae Marcelli*, so genannt, zum Andenken an Pales-trinna's verstorbenen Gönner, den Papst M a r c e l l u s II. Die Aufführung dieser Messe riss die kunstverständige Commission zu den

Ausrufen des höchsten Lobes hin; sie erklärten, dass, wenn fortan in diesem Style weiter-componirt würde, durchaus kein Grund vor-läge, die Musik (den figurirten Gesang) aus der Kirche zu verbannen. Als P i u s IV., der ein ausserordentlicher Musikfreund war, dieses neue Werk bald darauf selbst aufführen hörte, rief*) er aus: „Das sind die Har-monien des neuen Gesanges, welchen der Apostel Johannes aus dem himmlischen Jeru-salem tönen hörte, und welche uns ein irdi-scher Johannes jetzt im irdischen Jerusalem hören lässt.“ P a l e s t r i n a's Messe hat den polyphonen Gesang für die Kirche so zu sagen, gerettet.

Dem C h o r a l g e s a n g e, wie es der Na-tur der Sache gemäss war, hat das Concil von T r i e n t mehr Aufmerksamkeit zugewendet; es erfolgten hierüber Bestimmungen in der 23. Sitzung c. 18. *de reformat.* und in der 24. Sitzung c. 12. *de reformat.* Am ersten Orte wurde bestimmt, dass die Knaben im Seminar den kirchlichen Gesang, d. i. den gregorianischen Choral erlernen sollten. Wie in Rom, so hatte man auch an Cathedral- und Stiftskirchen zur Heranbildung der Kleriker und Mönche und zur Besorgung des liturgischen Gesanges eigene Singschulen durch das ganze Mittelalter herab. Später jedoch wur-den dieselben vielfach aufgelassen. Die von dem Tridentinum angeordneten *seminaria puerorum* aber sind in gewissem Sinne das Surrogat dieser Singknabenschulen; weshalb das Tridentinum schon an zweiter Stelle unter den vorschriftsmässigen Unterrichtsgegen-ständen in den Knabenseminarien den *cantus ecclesiasticus* aufzählt.

(Fortsetzung folgt.)

*) Vergl. A m b r o s . I. c. 4. B. S. 13 ff.; H e r g e n r ö t h e r, Kirchengeschichte, B. II. 7. Pe-riode n. 403; Vergl. oben, Jahrg. IV. S. 115.

„Der katholische Kirchensänger“, Organ des Cäcilienvereins der Erzdiöcese Frei-burg, bringt in Nr. 11 folgende Strafarbeit eines Singknaben, die er über die Kirchen-orgel anfertigen musste: „Die Kirchenorgel besteht aus Holz und mehr als 10 Pfeifen und aus einem Blasspalk, wenn man den Blasspalk zieht muss man an einer Eisen-dang rüber und rüber ziehen, dann geht ein Knopf herunter. Der Knopf ist rund und gross wie ein Oxsenauge. Auf der Or-gel sind der Herr Lehrer. Dieser Orgelt und Schnupft, er strambelt als mit den Füssen. 18 Sänger singen, darunter ein roter, auch Sängerinnen sind 20 droben, sie dürfen keine Hüte aufhaben, der Her Pfarrer leidets nicht. Die Sänger und Sängerinnen Singen sehr schen. Schwetzen thun sie nicht, nur wenns nötig ist und unter der Bredig.“

